







Bacon

El en film *Batman*, de Tim Burton, hay una escena de un atractivo sutil e inquietante. El Guasón ingresa en un museo y, seguido de sus secuaces, luego de adormecer (o tal vez matar) a los visitantes con un gas violáceo, comienza a destruir todas las obras de arte que cuelgan de las paredes o descansan sobre sus pedestales. Se divisan un Rembrandt, un Renoir, varios Degas, un Vermeer; todo acaba destruido, cubierto por una capa de pintura en aerosol, agujereado, oculto detrás de una capa de pintura anaranjada. Hasta que alguien se apresta a asestar cuchillazos a un Bacon. Y el Guasón, deteniendo con agilidad el cuchillo con el bastón alzado, dice, tranquilamente: "No, éste no: me gusta tal como está." Bacon es el único que se salva de la masacre. No es una escena pueril. De hecho indica una toma de conciencia o, si se quiere, una conducta, una moral, Por lo tanto una ética. Y por lo tanto una estética. Bacon es el pintor preferido del Guasón porque probablemente éste ve en sus retratos distorsionados un reflejo de sí mismo, y un reflejo de la estética que, con ese acto terrorista inaugural, el Guasón pretende instalar por la fuerza. Nada de bellezas clásicas al estilo Kim Bassinger: mejor el ejercicio deformante de Francis Bacon. Convengamos en que el Guasón tiene un rostro absolutamente expresionista. Esa mueca agigantada y eterna, esa expresión congelada en una risa que bien podría también ser un llanto. Una imagen que obsesionaba a Bacon es un fotograma de *El Acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Se trata del rostro de una mujer, una nodriza, cuya boca se tuerce en un grito. Sus lentes están rotos, y de un ojo mana sangre. Sin duda, el Guasón amaría también esta imagen (que, por otra parte, el mismo Einsenstein reconoció que había nacido de un cuadro muy conocido de otro pintor expresionista, Edward Munch, titulado, justamente, *El grito*).

Francis Bacon, el pintor preferido del Guasón, nació en Dublín, en octubre de 1909. Era descendiente colateral del ilustre Francis Bacon de la época isabelina. Pero por sus venas no corría una sola célula irlandesa: había nacido en Dublín porque su padre, que era entrenador de caballos, trabajaba allí.

Durante algunos años, ya radicado en Londres, se ganó la vida trabajando de decorador de interiores. Pero a partir de 1944 se dedicó casi exclusivamente a la pintura. Es el año en que concluye su *Tres estudios para figuras a los pies de una Crucifixión*, la primera obra que él consideraba de algún valor, razón por la cual, literalmente, destruyó toda su obra anterior. Francis Bacon era un crítico demasiado severo consigo mismo. No sólo destruyó toda su obra juvenil, sino que también hizo lo mismo con muchas obras de su producción posterior.

Murió el 28 de abril de 1992.

Fotografías





EL ENTREVISTADOR, AL EDITAR EL MATERIAL GRABADO, ACTÚA COMO EL PINTOR CUANDO TRABAJA A PARTIR DE FOTOGRAFÍAS. LA GRABACIÓN POSEE UNA AUTORIDAD APLASTANTE: SÓLO ESTO Y NADA MÁS QUE ESTO FUE DICHO. NO LO QUE OYÓ DECIR AL FAMOSO ARTISTA LA NOCHE ANTERIOR HACIA EL SEGUNDO VASO DE LA TERCERA BOTELLA, CUANDO EL GRABADOR DORMÍA. LAS GRABACIONES SON TRAMPOSAS, PORQUE TENDEMOS A CREER QUE GRACIAS A ELLAS NOS ACERCAMOS MÁS A LA VERDAD. TAN TRAMPOSAS COMO LAS FOTOGRAFÍAS.

DAVID SYLVESTER: *¿Puedes decir por qué te interesa tanto la fotografía?*

FRANCIS BACON: Bueno, yo creo que la fotografía y el cine asaltan constantemente nuestro sentido de la apariencia. Y que cuando miramos algo no sólo lo vemos directamente sino que lo vemos también a través de ese asalto de la fotografía y el cine que hemos sufrido ya. Y el noventa y nueve por ciento de las veces descubro que la fotografía es muchísimo más interesante que la pintura abstracta o figurativa. Siempre me ha obsesionado.

D.S.: *¿Sabes qué es lo que te obsesiona concretamente de ella? ¿Su inmediatez? ¿Las formas sorprendentes que aparecen en ella? ¿Su textura?*

F.B.: Creo que es ese leve distanciamiento del hecho, que me hace volver más violentamente al hecho. A través de la imagen fotográfica comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más de lo que podría hacerlo mirando directamente. Las fotografías no son sólo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadoras de ideas.

D.S.: *Tengo entendido que las fotografías de Muybridge son las que utilizas con mayor frecuencia.*

F.B.: Bueno, desde luego, fueron una tentativa de hacer un registro exhaustivo del movimiento humano; una especie de diccionario. Y lo de hacer series puede que proceda de mirar esos libros de Muybridge en que aparecen las etapas de un movimiento en fotos separadas. Siempre he utilizado también un libro que me ha influido mucho; un libro que se llama *Positioning in Radiography,* que contiene un montón de fotografías que indican la posición que tiene que adoptar el cuerpo para tomar radiografías de rayos X, y donde aparecen también las radiografías mismas.

D.S.: *Sin embargo, la influencia suele ser indirecta..., por ejemplo, tú a menudo, mientras pintas, miras una fotografía de algo completamente distinto al objeto que estás pintando.*

F.B.: Creo que tú has dicho eso en alguna parte, cuando posabas para un retrato que yo intentaba hacerte y yo andaba siempre mirando fotografías de animales salvajes.

D.S.: *Sí, nunca supe exactamente cómo interpretar aquéllo.*

F.B.: Bueno, una imagen puede ser profundamente sugerente respecto a otra. Yo pensaba por entonces que las texturas debían ser mucho más gruesas, y en consecuencia, la textura de la piel de un rinoceronte, por ejemplo, podía ayudarme a pensar en la textura de la piel humana.

D.S.: *Desde luego utilizaste también aquellas fotografías de modo más literal, en cuadros de animales y en algunos paisajes. Pero es curioso que la imagen fotográfica a partir de la cual trabajaste predominantemente no sea ni científica ni periodística, sino una obra de arte muy deliberada y muy famosa. La foto fija de la nodriza chillando de* Potemkim.

F.B.: Fue una película que vi poco antes de que empezase a pintar, y me impresionó profundamente; me impresionó toda la película, sobre todo la secuencia de las escaleras de Odesa, y ese plano concreto. Hubo un tiempo en que tenía la esperanza (no es que tuviese ninguna significación psicológica especial), tenía la esperanza de hacer un día el mejor cuadro del grito humano. No fui capaz de hacerlo, y está mucho mejor expresado en la película de Eisenstein, y ahí está. Creo que probablemente sea Poussin el que mejor ha pintado el grito humano.

D.S.: *¿En* La matanza de los inocentes*?*

F.B.: Sí, ese cuadro que está en Chantilly. Recuerdo que estuve unos tres meses viviendo cerca de allí, con una familia, intentando aprender francés, y fui mucho a Chantilly; y recuerdo que este cuadro siempre me impresionó terriblemente. Otra cosa que me hizo pensar sobre el grito humano fue un libro que compré siendo muy joven en una librería de París, un libro de segunda mano que tenía unas láminas muy bellas, coloreadas a mano, de enfermedades de la boca, unas láminas maravillosas de la boca abierta y del examen del interior de la boca; me fascinaban, estuve obsesionado con ellas. Y luego vi (o puede que ya la hubiese visto por entonces, incluso) la película del *Potemkim,* e intenté utilizar el plano fijo del *Potemkim* como base sobre la que utilizar también aquellas maravillosas ilustraciones de la boca humana. Nunca funcionó, sin embargo.

D.S.: *Has utilizado la imagen de Eisenstein como una base constante y has hecho lo mismo con el* Inocencio X *de Velázquez, y siempre sobre fotografías y reproducciones de él. Y has trabajado a partir de reproducciones de otros cuadros de viejos maestros. ¿Hay mucha diferencia entre trabajar partiendo de una fotografía de*

Fotografías








EL ENTREVISTADOR, AL EDITAR EL MATERIAL GRABADO, ACTÚA COMO EL PINTOR CUANDO TRABAJA A PARTIR DE FOTOGRAFÍAS. LA GRABACIÓN POSEE UNA AUTORIDAD APLASTANTE: SÓLO ESTO Y NADA MÁS QUE ESTO FUE DICHO. NO LO QUE OYÓ DECIR AL FAMOSO ARTISTA LA NOCHE ANTERIOR HACIA EL SEGUNDO VASO DE LA TERCERA BOTELLA, CUANDO EL GRABADOR DORMÍA. LAS GRABACIONES SON TRAMPOSAS, PORQUE TENDEMOS A CREER QUE GRACIAS A ELLAS NOS ACERCAMOS MÁS A LA VERDAD. TAN TRAMPOSAS COMO LAS FOTOGRAFÍAS.

DAVID SYLVESTER: *¿Puedes decir por qué te interesa tanto la fotografía?*

FRANCIS BACON: Bueno, yo creo que la fotografía y el cine asaltan constantemente nuestro sentido de la apariencia. Y que cuando miramos algo no sólo lo vemos directamente sino que lo vemos también a través de ese asalto de la fotografía y el cine que hemos sufrido ya. Y el noventa y nueve por ciento de las veces descubro que la fotografía es muchísimo más interesante que la pintura abstracta o figurativa. Siempre me ha obsesionado.

D.S.: *¿Sabes qué es lo que te obsesiona concretamente de ella? ¿Su inmediatez? ¿Las formas sorprendentes que aparecen en ella? ¿Su textura?*

F.B.: Creo que es ese leve distanciamiento del hecho, que me hace volver más violentamente al hecho. A través de la imagen fotográfica comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más de lo que podría hacerlo mirando directamente. Las fotografías no son sólo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadoras de ideas.

D.S.: *Tengo entendido que las fotografías de Muybridge son las que utilizas con mayor frecuencia.*

F.B.: Bueno, desde luego, fueron una tentativa de hacer un registro exhaustivo del movimiento humano; una especie de diccionario. Y lo de hacer series puede que proceda de mirar esos libros de Muybridge en que aparecen las etapas de un movimiento en fotos separadas. Siempre he utilizado también un libro que me ha influido mucho; un libro que se llama *Positioning in Radiography,* que contiene un montón de fotografías que indican la posición que tiene que adoptar el cuerpo para tomar radiografías de rayos X, y donde aparecen también las radiografías mismas.

D.S.: *Sin embargo, la influencia suele ser indirecta..., por ejemplo, tú a menudo, mientras pintas, miras una fotografía de algo completamente distinto al objeto que estás pintando.*

F.B.: Creo que tú has dicho eso en alguna parte, cuando posabas para un retrato que yo intentaba hacerte y yo andaba siempre mirando fotografías de animales salvajes.

D.S.: *Sí, nunca supe exactamente cómo interpretar aquéllo.*

F.B.: Bueno, una imagen puede ser profundamente sugerente respecto a otra. Yo pensaba por entonces que las texturas debían ser mucho más gruesas, y en consecuencia, la textura de la piel de un rinoceronte, por ejemplo, podía ayudarme a pensar en la textura de la piel humana.

D.S.: *Desde luego utilizaste también aquellas fotografías de modo más literal, en cuadros de animales y en algunos paisajes. Pero es curioso que la imagen fotográfica a partir de la cual trabajaste predominantemente no sea ni científica ni periodística, sino una obra de arte muy deliberada y muy famosa. La foto fija de la nodriza chillando de* Potemkim.

F.B.: Fue una película que vi poco antes de que empezase a pintar, y me impresionó profundamente; me impresionó toda la película, sobre todo la secuencia de las escaleras de Odesa, y ese plano concreto. Hubo un tiempo en que tenía la esperanza (no es que tuviese ninguna significación psicológica especial), tenía la esperanza de hacer un día el mejor cuadro del grito humano. No fui capaz de hacerlo, y está mucho mejor expresado en la película de Eisenstein, y ahí está. Creo que probablemente sea Poussin el que mejor ha pintado el grito humano.

D.S.: *¿En* La matanza de los inocentes*?*

F.B.: Sí, ese cuadro que está en Chantilly. Recuerdo que estuve unos tres meses viviendo cerca de allí, con una familia, intentando aprender francés, y fui mucho a Chantilly; y recuerdo que este cuadro siempre me impresionó terriblemente. Otra cosa que me hizo pensar sobre el grito humano fue un libro que compré siendo muy joven en una librería de París, un libro de segunda mano que tenía unas láminas muy bellas, coloreadas a mano, de enfermedades de la boca, unas láminas maravillosas de la boca abierta y del examen del interior de la boca; me fascinaban, estuve obsesionado con ellas. Y luego vi (o puede que ya la hubiese visto por entonces, incluso) la película del *Potemkim,* e intenté utilizar el plano fijo del *Potemkim* como base sobre la que utilizar también aquellas maravillosas ilustraciones de la boca humana. Nunca funcionó, sin embargo.

D.S.: *Has utilizado la imagen de Eisenstein como una base constante y has hecho lo mismo con el* Inocencio X *de Velázquez, y siempre sobre fotografías y reproducciones de él. Y has trabajado a partir de reproducciones de otros cuadros de viejos maestros. ¿Hay mucha diferencia entre trabajar partiendo de una fotografía de un cuadro y de una fotografía de la realidad?*

F.B.: Bueno, con un cuadro resulta más fácil, porque el problema ya está resuelto. El problema que se plantea, por supuesto, es distinto. En realidad, no creo que ninguna de las cosas que he hecho a partir de otros cuadros haya funcionado nunca.

D.S.: *¿Ni siquiera las versiones del* Papa *de Velázquez?*

F.B.: Siempre he creído que éste era uno de los mejores cuadros del mundo, y lo he utilizado de modo obsesivo. He intentado, sin el menor éxito, sin ningún éxito, hacer ciertas reproducciones de él... reproducciones distorsionadas. Lamento haberlas hecho, porque creo que son muy estúpidas.

D.S.: *¿Lo lamentas?*

F.B.: Bueno, sí porque creo que ese cuadro era un cuadro absoluto que ya estaba completo y que no podía hacerse nada más sobre él.

> "Lo que yo pretendo es distorsionar mucho más allá de la apariencia, pero devolver la imagen en la distorsión y que sea un registro de la apariencia"

D.S.: *Ya has dejado de pintar ese tema, ¿no?*

F.B.: Sí.

D.S.: *Hay algunas reproducciones de tus propios cuadros entre las fotografías que tienen por el estudio. ¿Sueles mirarlas mientras trabajas?*

F.B.: Bueno, lo hago muy a menudo, por ejemplo, he estado intentando utilizar una imagen que hice hacia 1952 e intentar hacerlo con un espejo, de modo que la figura quede situada frente a una imagen de mí mismo. No resultó, pero muy a menudo descubro que puedo trabajar partiendo de fotografías de mis propias obras, hechas años atrás, y que resultan muy sugerentes.

D.S.: *Quiero preguntarte si tu amor por la fotografía te hace amar las reproducciones como tales. Quiero decir que siempre he tenido la sospecha de que te estimulaba más mirar las reproducciones de Velázquez o de Rembrandt que los originales.*

F.B.: Bueno, claro, es más fácil ver los cuadros en tu propia habitación que irte a la Galería Nacional, pero sin embargo voy mucho a verlos a la Galería Nacional, porque quiero ver el color, entre otras cosas. Pero si pudiese tener Rembrandts aquí, en el estudio, no iría a la Galería Nacional.

D.S.: *¿Te gustaría tener Rembrandts en el estudio?*

F.B.: Desde luego. Hay muy pocos cuadros que me gustaría tener, pero me gustaría tener Rembrandts.

D.S.: *Sin embargo, cuando fuiste por fin a Roma, aunque estuviste allí un par de meses, según creo, no aprovechaste la oportunidad para ver el* Inocencio X.

F.B.: No lo hice. No. He de decir que en aquella época era muy desgraciado, emocionalmente. Y aunque detesto las iglesias, estuve la mayoría del tiempo en la de San Pedro, simplemente dando vueltas por allí. Pero creo que probablemente sintiese también miedo a ver la realidad del Velázquez después de andar manipulándolo, miedo a ver ese cuadro maravilloso y pensar las tonterías que había hecho con él.

D.S.: *Así que mi sospecha era claramente infundada. Creo que debí suponer que podrías preferir las fotografías a los originales porque son menos explícitas, más sugerentes.*

F.B.: Bueno, mis fotografías están muy estropeadas, porque la gente las pisa y se arrugan y demás; y esto añade otras implicaciones a una imagen de un Rembrandt, por ejemplo, que no están en el Rembrandt.

D.S.: *Hasta ahora hemos hablado de tu trabajo a partir de fotografías que existían y que tú elegiste. Y entre ellas, había viejas instantáneas que has utilizado al pintar a alguien que conocías. Pero en años recientes, cuando te has propuesto pintar a alguien, has procurado, según creo, obtener una serie de fotografías tomadas especialmente con ese propósito.*

F.B.: Así es. Incluso en el caso de amigos que pueden venir y posar, he procurado tener fotografías para los retratos, porque prefiero mucho más trabajar sobre las fotografías que directamente con ellos. Te aseguro que no sería capaz de intentar un retrato de alguien que no conozco partiendo de fotografías. Pero si conozco a la persona, y además tengo fotografías de ella, me resulta más fácil trabajar sin su presencia en el estudio. Creo que si tengo ante mí la presencia de la imagen, no puedo dejarme llevar con la misma libertad que partiendo de la imagen fotográfica. Quizá se deba sólo a mi propio sentido neurótico, pero me resulta menos inhibidor trabajar a base de los recursos y las fotografías que tenerlos realmente sentados ahí delante de mí.

D.S.: *¿Prefieres estar solo?*

F.B.: Totalmente solo. Con su recuerdo.

D.S.: *¿Debido a que el recuerdo es más interesante o a que la presencia te distrae y te inquieta?*

F.B.: Lo que yo pretendo es distorsionar mucho más allá de la apariencia, pero devolver la imagen en la distorsión y que sea un registro de la apariencia.

D.S.: *¿Quieres decir que pintar es casi un modo de traer de vuelta a alguien, que el proceso de pintar es casi como el de hacer volver, el de llamar?*

F.B.: Eso digo. Y creo que los métodos que se utilizan para hacerlo son tan artificiales que el modelo que tienes frente a ti, en mi caso, inhibe la artificialidad a través de la cual puede rescatarse la apariencia.

D.S.: *¿Y si alguien a quien ya has pintado varias veces de memoria y utilizando fotografías posa para ti?*

F.B.: Me inhiben. Me inhiben porque, si son gente a la que quiero, no deseo realizar ante ellos la ofensa que les hago en mi trabajo. Prefiero realizarla en privado porque pienso que así puedo registrar más claramente el hecho que ellos constituyen.

D.S.: *¿En qué sentido lo concibes como una ofensa?*

F.B.: Porque la gente cree (al menos la gente sencilla) que las distorsiones que haces de ellos son una ofensa que les haces; pese a todo lo que sientan por ti o lo mucho que te quieran.

D.S.: *¿No crees que su instinto probablemente sea justo?*

F.B.: Puede, puede. Es algo que entiendo perfectamente. Pero dime, ¿quién ha sido hoy capaz de registrar algo que nos asalta como un hecho sin hacer una profunda ofensa a la imagen?

D.S.: *¿Pero no crees, ya que hablas de registrar diferentes niveles de sentimiento en una imagen, que, entre otras cosas, puedes estar expresando al mismo tiempo amor y hostilidad hacia la persona, que lo que haces puede ser a la vez caricia y ataque?*

F.B.: Creo que eso es demasiado lógico. No creo que las cosas funcionen así. A mi juicio se trata de algo más profundo: ¿cómo creo yo que puedo hacer esta imagen más inmediatamente real para mí mismo? Eso es todo.

D.S.: *¿El hacerla más inmediatamente real no sería objetivar sentimientos contradictorios hacia el sujeto?*

F.B.: Bueno, creo que entonces te meterías en formas psicológicas de ver, y no creo que la mayoría de los pintores lo hagan.

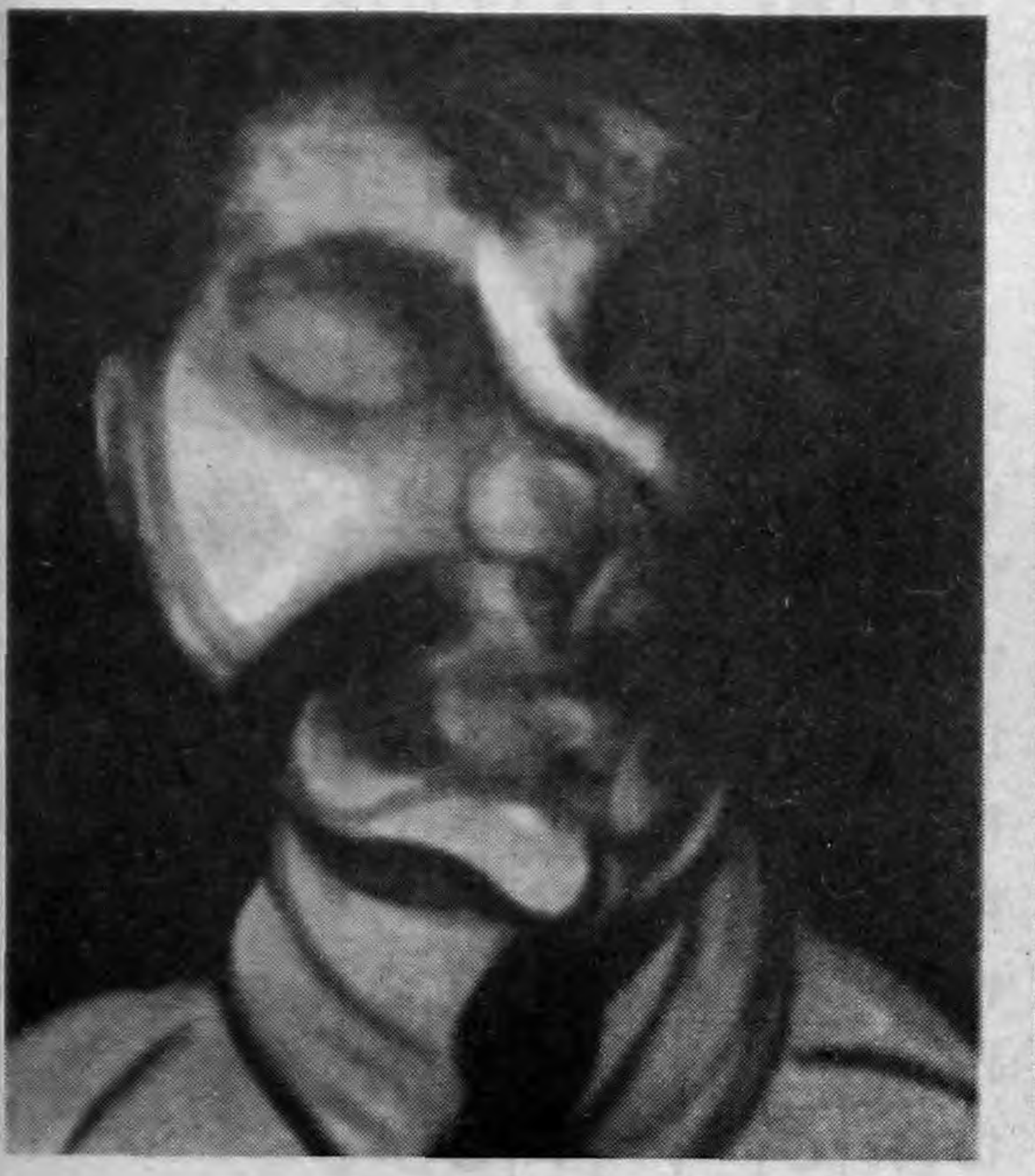
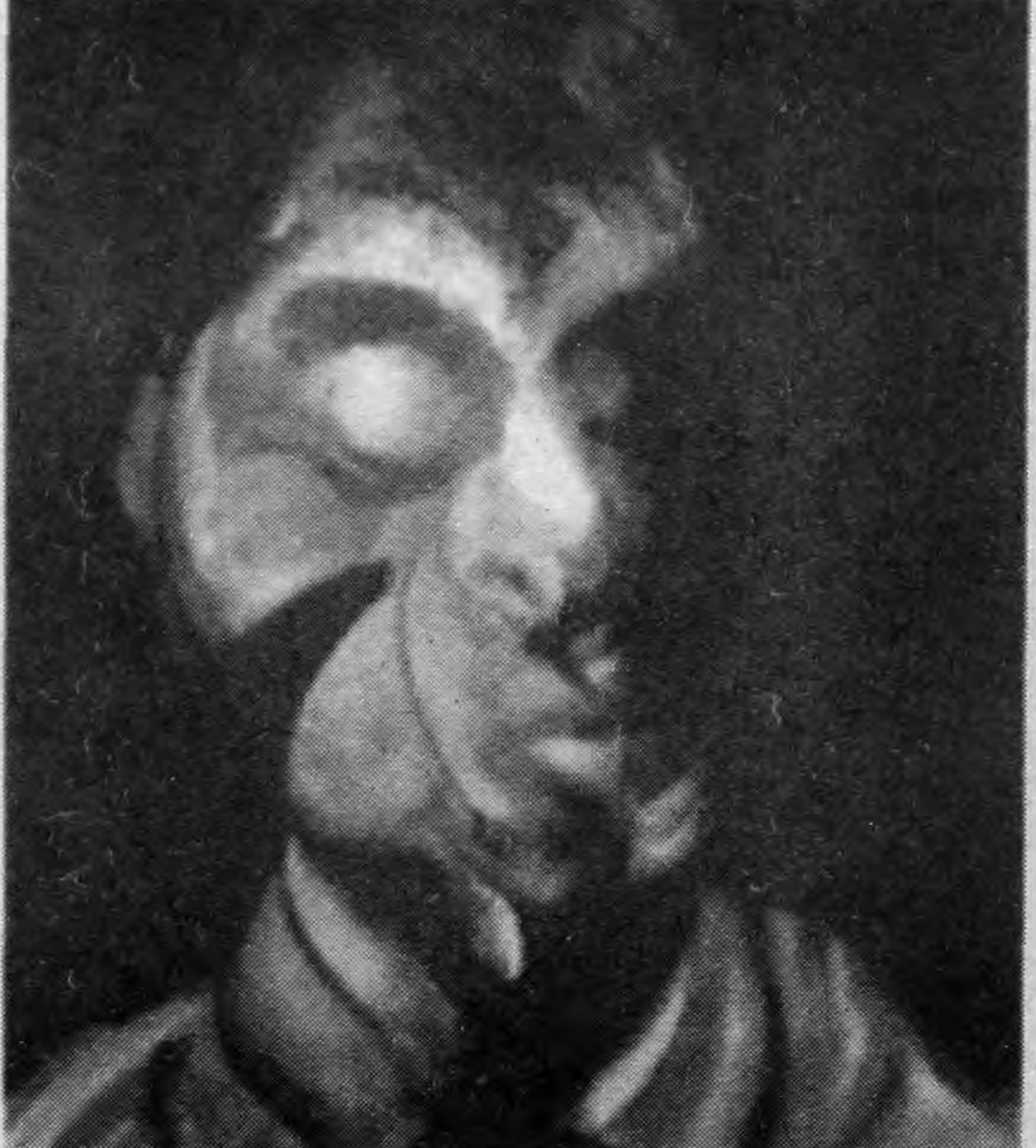
D.S.: *Bueno, por supuesto, si fuese consciente sería desastroso para el trabajo. Lo que interesaba sugerir es que, cuando el que posa supone ingenuamente que el pintor está ofendiéndole, está percibiendo instintivamente un deseo inconsciente del pintor a ofenderle.*

F.B.: Quizás. Lo que tú dices en realidad es lo que dijo Wilde: uno mata lo que ama. Quizá sea eso; no sé. Es una idea muy discutible el que las distorsiones que yo considero que ofrecen la imagen de modo más violento, sean ofensivas. No creo que sea una ofensa. Creo que podría considerarse ofensivo si se enfocase al nivel de la ilustración. Pero no si se enfoca a nivel de lo que yo considero arte. Uno presenta la sensación y el sentimiento de vida del único modo que puede. No digo que sea un buen modo, pero lo haces lo más hondamente que puedes.

D.S.: *¿Forma parte de tus objetivos plantear y crear un arte trágico?*

F.B.: No. Creo, por supuesto, que si uno pudiese hallar un mito válido hoy donde hubiese la distancia entre la grandeza y su caída, que hay en las tragedias de Esquilo y de Shakespeare, sería una ayuda tremenda. Pero si estás fuera de una tradición, como está hoy todo artista, lo único que puedes querer registrar son los propios sentimientos sobre ciertas situaciones lo más cerca del propio sistema nervioso de que eres capaz. Pero al registrar esas cosas yo quizá sea de los que necesitan las distancias entre lo que solía llamarse pobreza y riqueza, o entre poder y lo opuesto de poder.

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *ENTREVISTAS CON FRANCIS BACON*, POR DAVID SYLVESTER. SE REPRODUCE AQUI POR GENTILEZA DE EDICIONES POLÍGRAFA.


un cuadro y de una fotografía de la realidad?

F.B.: Bueno, con un cuadro resulta más fácil, porque el problema ya está resuelto. El problema que se plantea, por supuesto, es distinto. En realidad, no creo que ninguna de las cosas que he hecho a partir de otros cuadros haya funcionado nunca.

D.S.: *¿Ni siquiera las versiones del* Papa *de Velázquez?*

F.B.: Siempre he creído que éste era uno de los mejores cuadros del mundo, y lo he utilizado de modo obsesivo. He intentado, sin el menor éxito, sin ningún éxito, hacer ciertas reproducciones de él... reproducciones distorsionadas. Lamento haberlas hecho, porque creo que son muy estúpidas.

D.S.: *¿Lo lamentas?*

F.B.: Bueno, sí porque creo que ese cuadro era un cuadro absoluto que ya estaba completo y que no podía hacerse nada más sobre él.

D.S.: *Ya has dejado de pintar ese tema, ¿no?*

F.B.: Sí.

D.S.: *Hay algunas reproducciones de tus propios cuadros entre las fotografías que tienen por el estudio. ¿Sueles mirarlas mientras trabajas?*

F.B.: Bueno, lo hago muy a menudo, por ejemplo, he estado intentando utilizar una imagen que hice hacia 1952 e intentar hacerlo con un espejo, de modo que la figura quede situada frente a una imagen de mí mismo. No resultó, pero muy a menudo descubro que puedo trabajar partiendo de fotografías de mis propias obras, hechas años atrás, y que resultan muy sugerentes.

D.S.: *Quiero preguntarte si tu amor por la fotografía te hace amar las reproducciones como tales. Quiero decir que siempre he tenido la sospecha de que te estimulaba más mirar las reproducciones de Velázquez o de Rembrandt que los originales.*

F.B.: Bueno, claro, es más fácil ver los cuadros en tu propia habitación que irte a la Galería Nacional, pero sin embargo voy mucho a verlos a la Galería Nacional, porque quiero ver el color, entre otras cosas. Pero si pudiese tener Rembrandts aquí, en el estudio, no iría a la Galería Nacional.

D.S.: *¿Te gustaría tener Rembrandts en el estudio?*

F.B.: Desde luego. Hay muy pocos cuadros que me gustaría tener, pero me gustaría tener Rembrandts.

D.S.: *Sin embargo, cuando fuiste por fin a Roma, aunque estuviste allí un par de meses, según creo, no aprovechaste la oportunidad para ver el* Inocencio X.

F.B.: No lo hice. No. He de decir que en aquella época era muy desgraciado, emocionalmente. Y aunque detesto las iglesias, estuve la mayoría del tiempo en la de San Pedro, simplemente dando vueltas por allí. Pero creo que probablemente sintiese también miedo a ver la realidad del Velázquez después de andar manipulándolo, miedo a ver ese cuadro maravilloso y pensar las tonterías que había hecho con él.

> "Lo que yo pretendo es distorsionar mucho más allá de la apariencia, pero devolver la imagen en la distorsión y que sea un registro de la apariencia"

D.S.: *Así que mi sospecha era claramente infundada. Creo que debí suponer que podrías preferir las fotografías a los originales porque son menos explícitas, más sugerentes.*

F.B.: Bueno, mis fotografías están muy estropeadas, porque la gente las pisa y se arrugan y demás; y esto añade otras implicaciones a una imagen de un Rembrandt, por ejemplo, que no están en el Rembrandt.

D.S.: *Hasta ahora hemos hablado de tu trabajo a partir de fotografías que existían y que tú elegiste. Y entre ellas, había viejas instantáneas que has utilizado al pintar a alguien que conocías. Pero en años recientes, cuando te has propuesto pintar a alguien, has procurado, según creo, obtener una serie de fotografías tomadas especialmente con ese propósito.*

F.B.: Así es. Incluso en el caso de amigos que pueden venir y posar, he procurado tener fotografías para los retratos, porque prefiero mucho más trabajar sobre las fotografías que directamente con ellos. Te aseguro que no sería capaz de intentar un retrato de alguien que no conozco partiendo de fotografías. Pero si conozco a la persona, y además tengo fotografías de ella, me resulta más fácil trabajar sin su presencia en el estudio. Creo que si tengo ante mí la presencia de la imagen, no puedo dejarme llevar con la misma libertad que partiendo de la imagen fotográfica. Quizá se deba sólo a mi propio sentido neurótico, pero me resulta menos inhibidor trabajar a base de los recursos y las fotografías que tenerlos realmente sentados ahí delante de mí.

D.S.: *¿Prefieres estar solo?*

F.B.: Totalmente solo. Con su recuerdo.

D.S.: *¿Debido a que el recuerdo es más interesante o a que la presencia te distrae y te inquieta?*

F.B.: Lo que yo pretendo es distorsionar mucho más allá de la apariencia, pero devolver la imagen en la distorsión y que sea un registro de la apariencia.

D.S.: *¿Quieres decir que pintar es casi un modo de traer de vuelta a alguien, que el proceso de pintar es casi como el de hacer volver, el de llamar?*

F.B.: Eso digo. Y creo que los métodos que se utilizan para hacerlo son tan artificiales que el modelo que tienes frente a ti, en mi caso, inhibe la artificialidad a través de la cual puede rescatarse la apariencia.

D.S.: *¿Y si alguien a quien ya has pintado varias veces de memoria y utilizando fotografías posa para ti?*

F.B.: Me inhiben. Me inhiben porque, si son gente a la que quiero, no deseo realizar ante ellos la ofensa que les hago en mi trabajo. Prefiero realizarla en privado porque pienso que así puedo registrar más claramente el hecho que ellos constituyen.

D.S.: *¿En qué sentido lo concibes como una ofensa?*

F.B.: Porque la gente cree (al menos la gente sencilla) que las distorsiones que haces de ellos son una ofensa que les haces; pese a todo lo que sientan por ti o lo mucho que te quieran.

D.S.: *¿No crees que su instinto probablemente sea justo?*

F.B.: Puede, puede. Es algo que entiendo perfectamente. Pero dime, ¿quién ha sido hoy capaz de registrar algo que nos asalta como un hecho sin hacer una profunda ofensa a la imagen?

D.S.: *¿Pero no crees, ya que hablas de registrar diferentes niveles de sentimiento en una imagen, que, entre otras cosas, puedes estar expresando al mismo tiempo amor y hostilidad hacia la persona, que lo que haces puede ser a la vez caricia y ataque?*

F.B.: Creo que eso es demasiado lógico. No creo que las cosas funcionen así. A mi juicio se trata de algo más profundo: ¿cómo creo yo que puedo hacer esta imagen más inmediatamente real para mí mismo? Eso es todo.

D.S.: *¿El hacerla más inmediatamente real no sería objetivar sentimientos contradictorios hacia el sujeto?*

F.B.: Bueno, creo que entonces te meterías en formas psicológicas de ver, y no creo que la mayoría de los pintores lo hagan.

D.S.: *Bueno, por supuesto, si fuese consciente sería desastroso para el trabajo. Lo que interesaba sugerir es que, cuando el que posa supone ingenuamente que el pintor está ofendiéndole, está percibiendo instintivamente un deseo inconsciente del pintor a ofenderle.*

F.B.: Quizás. Lo que tú dices en realidad es lo que dijo Wilde: uno mata lo que ama. Quizá sea eso; no sé. Es una idea muy discutible el que las distorsiones que yo considero que ofrecen la imagen de modo más violento, sean ofensivas. No creo que sea una ofensa. Creo que podría considerarse ofensivo si se enfocase al nivel de la ilustración. Pero no si se enfoca a nivel de lo que yo considero arte. Uno presenta la sensación y el sentimiento de vida del único modo que puede. No digo que sea un buen modo, pero lo haces lo más hondamente que puedes.

D.S.: *¿Forma parte de tus objetivos plantear y crear un arte trágico?*

F.B.: No. Creo, por supuesto, que si uno pudiese hallar un mito válido hoy donde hubiese la distancia entre la grandeza y su caída, que hay en las tragedias de Esquilo y de Shakespeare, sería una ayuda tremenda. Pero si estás fuera de una tradición, como está hoy todo artista, lo único que puedes querer registrar son los propios sentimientos sobre ciertas situaciones lo más cerca del propio sistema nervioso de que eres capaz. Pero al registrar esas cosas yo quizá sea de los que necesitan las distancias entre lo que solía llamarse pobreza y riqueza, o entre poder y lo opuesto de poder.

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *ENTREVISTAS CON FRANCIS BACON*, POR DAVID SYLVESTER. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE EDICIONES POLÍGRAFA.

JUEGOS INCOMPLETOS

Varios allegados a un coleccionista de juegos de ajedrez le hurtaron algunos pares de piezas. Deduzca qué trebejos se llevó cada uno.

1. De cada juego fueron sustraídas dos piezas diferentes, una de cada color.
2. Los parientes se llevaron peones, pero no del juego de madera.
3. En el juego de piedra falta una dama y en el de cerámica, un alfil.
4. El empleado se llevó un caballo, pero no un rey.
5. El primo robó una pieza negra de hueso igual a la blanca robada por el socio.

		BLANCAS				NEGRAS				LADRON			
		Dama	Peón	Rey	Torre	Alfil	Caballo	Peón	Rey	Empleado	Primo	Sobrino	Socio
JUEGO DE	Cerámica												
	Hueso												
	Madera												
	Piedra												
LADRON	Empleado												
	Primo												
	Sobrino												
	Socio												
NEGRAS	Alfil												
	Caballo												
	Peón												
	Rey												

JUEGO DE	BLANCAS	NEGRAS	LADRON

Telar

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.

CR - ED - EN - EN - ES - ES - IE - IO - JO - LO - LO - ME - MP - NS - OM - RE - RM - SM - SO - SU - TA - TO.

			▼	▼			
1	D	E			L	A	R
2	M	E			D	I	A
3	C	O			N	I	A
4	C	O			I	C	O
5	I	N			I	T	O
6	A	G			T	A	R
7	R	E			E	A	R
8	E	N			I	M	O
9	P	R			T	A	R
10	P	A			C	O	N
11	C	A			I	N	O
12	A	S			N	T	O
13	M	A			A	R	A
14	A	G			S	T	E
15	A	R			Q	U	E
16	R	E			M	E	N
17	R	E			D	I	O
18	M	E			R	I	A
19	H	O			I	G	A
20	P	R			E	S	A
21	E	S			C	I	A
22	T	U			R	I	A

Cruzex

Acomode las palabras de la lista en el diagrama, de manera que se crucen correctamente.

4 Letras
Bolo
Cavo
Ojos
Lorca
Mutis
Noche
Papín
Punta

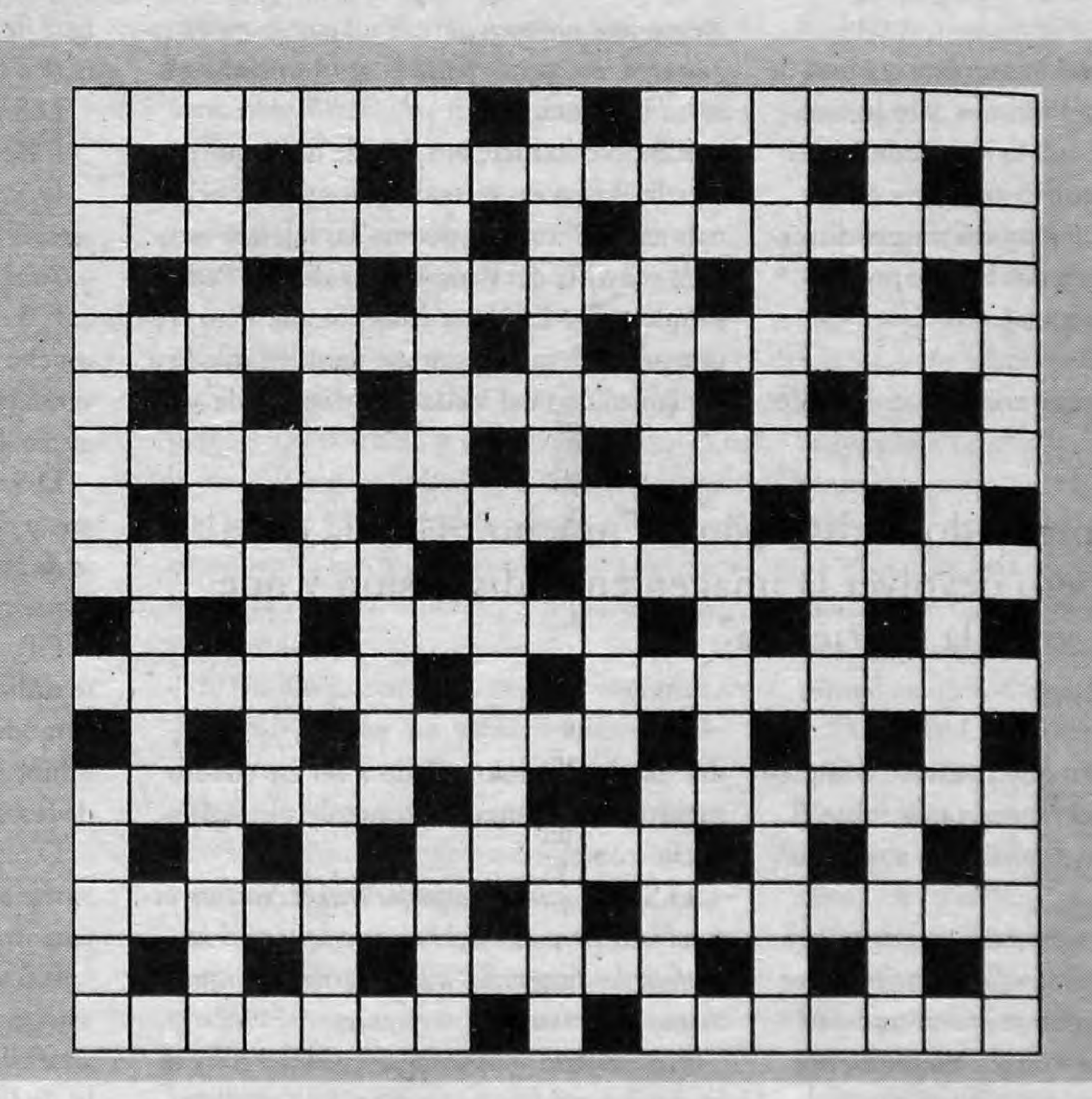
5 Letras
Anafe
Arman
Cobol
Dalia
Dólar
Elite
Exodo
Rusia
Sadoc
Saldo
Senda
Seres
Valet

6 Letras
Corral
Ródano
Sellos

7 Letras
Amarras
Arriero
Astilla
Baronet
Calibro
Capicúa
Escapes
Escasos
Escollo
Esposas
Eunucos
Extensa
Impedir
Jamelgo
Lateral
Necedad
Pecador
Selecta
Sesudas
Típicos
Umbroso

8 Letras
Atentado
Descollo
Escobeta
Omóplato

9 Letras
Colateral
Escalabas
Laberinto



Soluciones

Juegos Incompletos

Cerámica, rey, alfil, socio.
Hueso, peón, rey, primo.
Madera, torre, caballo, empleado.
Piedra, dama, peón, sobrino.

Telar

1.DESOLAR/2.MELODIA/3.COLONIA/4.COSMICO/5.INEDITO/6.AGIOTAR/7.RECREAR/8.ENESIMO/9.PRESTAR/10.PATACON/11.CANSINO/12.ASIENTO/13.MAMPARA/14.AGRESTE/15.ARENQUE/16.RESUMEN/17.REMEDIO/18.MEJORIA/19.HORMIGA/20.PROMESA/21.ESENCIA/22.TUTORIA.
"Sólo los mediocres están siempre en su mejor momento." Jean Girardoux.

Cruzex

